

phototypisch nachgebildet in der Größe der Originale.

Mit einführendem Text.



Leipzig:
L. Zehl's Verlag, L. Haberland.



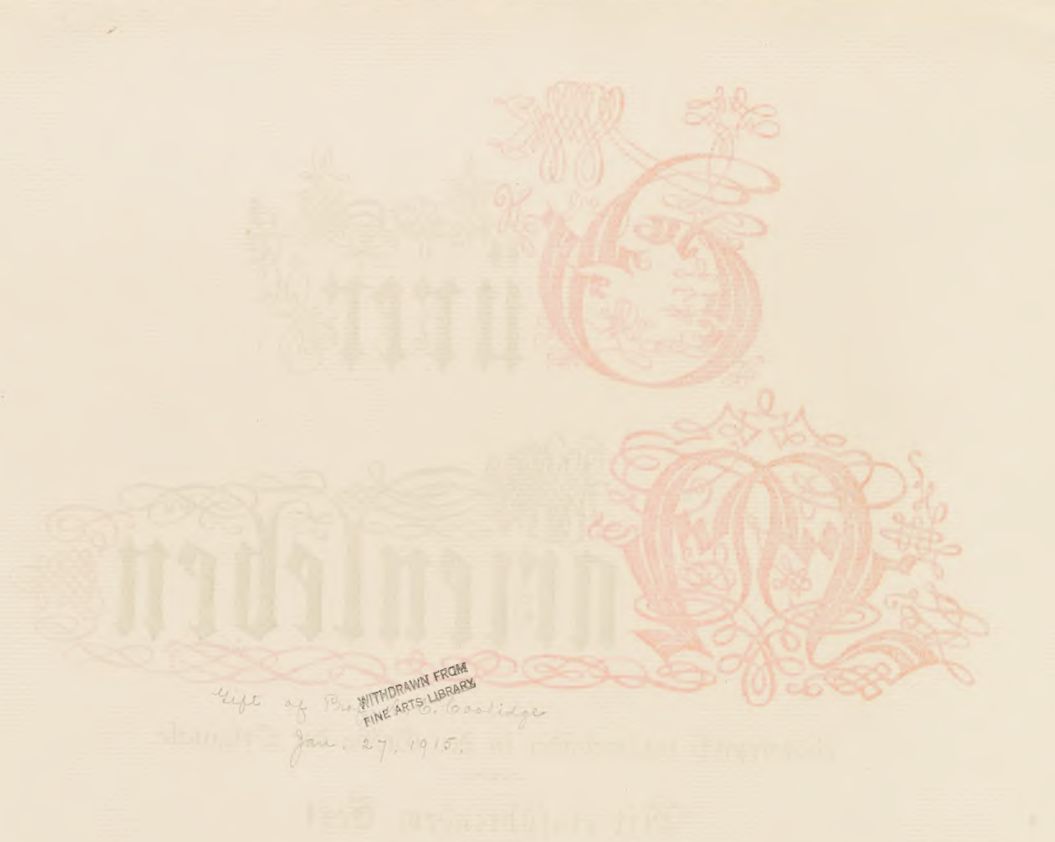
phototypisch nachgebildet in der Größe der Originale.

Mit einführendem Text.



Leipzig:

E. Zehl's Verlag, E. Haberland.



ürer's Meisterwerke erfordern keine weitläufigen Erörterungen. Es handelt sich — abgesehen von dem, was der natürlich empfängliche Sinn bei anhaltender Versenkung in die sinnende Betrachtung nach und nach von selber findet, und was nur als Selbstgefundenes für den Beschauer Werth hat, — um wenige große, aber nicht ungewöhnliche Gesichtspunkte.

Je mehr es in Deutschland am Ende des Mittelalters und am Anfange der neuen Zeit an beherschenden Mittelpunkten des geistigen Lebens und regsamen Vororten für die künstlerische Arbeit fehlte, um so wichtiger war es, daß gerade hier Wege gefunden wurden, den künstlerischen Ideen unabhängig von der Gunst hochmögender Gönner und von den Interessen politischer und kirchlicher Parteien ihre Ausgestaltung zu ermöglichen, und an Stelle hervorragender monumentaler Kunstschöpfungen, zu denen das Volk wallfahrten, und deren Wirkung daher nothwendig auf einen verhältnißmäßig engen Kreis beschränkt bleiben mußte, leicht bewegliche Kunstgebilde zu setzen, die ihrerseits den Weg zu dem seßhaften Volke zu nehmen vermochten und daher ihren Einfluß in beinahe unbegränzte Kreise hinaustragen konnten. Das kleine, materiell geringwerthige, in zahlreichen Exemplaren vorhandene Kunstblatt erfreute sich einer Beweglichkeit, an welche bei den einzelnen, an der Stelle haftenden, womöglich gar monumentalen Kunstwerken gar nicht zu denken war. Und zwar nicht nur in Bezug auf die Verbreitungsfähigkeit, sondern auch in der Behandlung der Stoffe konnten die Künstler bei diesen losen Blättern sich mit einer Freiheit bewegen, wie sie anderwärts selbst unter den günstigsten Verhältnissen nicht gegeben war.

Was gerade Geist und Gemüth des Künstlers — mehr oder weniger in Uebereinstimmung mit der Mehrzahl der Zeitgenossen — bewegte, das konnte ohne Umschweife und Aufenthalt ausgelebt und mit dem Grabstichel oder dem Schneidemesser einem fliegenden Blatte anvertraut werden. Diese Beweglichkeit, mit welcher die Darstellungen der vervielfältigenden Kunst jeder Anregung auf geistigem Gebiete zu folgen vermochten, war nun von ganz besonderer Wichtigkeit in einem Zeitalter, in welchem von einem literarischen Austausch der Ideen noch nicht die Rede, und auch der persönliche Verkehr durch die größten natürlichen und künstlichen Schwierigkeiten gehemmt war. Jene ungeheure Masse, der das Lesen eine unbekannte Kunst war, nahm durch die unmittelbar verständliche bildliche Darstellung mit Leichtigkeit Ideen in sich auf, deren begriffliche Uebertragung, auch vom Mund zum Ohr, oft unüberwindliche Schwierigkeiten gehabt hätte. Und wo der Mensch an der Scholle haftete, da sorgte das fliegende Blatt für den Umschwung der Ideen, und bewirkte ihn mit einer Sicherheit und Schnelligkeit, die nicht nur überraschend, sondern schier unbegreiflich ist. Das gedruckte Kunstblatt war eine geistige Macht, deren Wichtigkeit und Größe gerade wegen der Neuheit dieses Austauschmittels von den leitenden Gewalten anfänglich lange nicht nach Gebühr gewürdigt wurde; und während man früh auf den Gedanken kam, das gedruckte Wort, das doch nur verhältnißmäßig Wenigen zugänglich war, in Fesseln zu schlagen, ging das gedruckte Bild, das — weil Allen verständlich — ungleich tiefer die Massen zu erregen und zu bewegen im Stande war, frei aus.

Vorzugsweise gilt das hier Gesagte von dem Holzschnitte, dessen Massenvervielfältigung wegen des einfachen Druckverfahrens leichter von Statten ging. Aber dieser hatte deswegen auch die Schattenseiten seiner Vorzüge zu tragen. Insbesondere blieb die Ausbildung der künstlerischen Form unverhältnißmäßig zurück. Es war, wie wenn es den Leuten zum klaren Bewußtsein gekommen wäre, daß es mit dem Holzschnitt in erster Linie auf die Darstellung und Verbreitung des Gedankens abgesehen war, neben dem die Form ohne Belang erschien; und es bildete sich bei dem Streben nach Schnelligkeit und wohl auch Billigkeit der Herstellung ein so zu sagen abgekürztes Verfahren der Darstellung aus, bei dem die Kunst zu Schaden kam. Wenige rohe und plump geführte Linien umrissen nothdürftig die Gestalten; von innerer Zeichnung war wenig, von Modellirung gar nicht die Rede; und ein überaus rohes, grellbuntes Colorit, das auf die

gedruckten Blätter mit der Hand aufgemalt wurde, mußte aushelfen, um den Sachen jene sinnfälligen Reize zu verleihen, deren sie zu einer kräftigen Wirkung auf die ungebildeten Massen bedurften.

Ein solches Hülfsmittel konnte einem Dürer nicht genügen. So willkommen ihm die Vorzüge des Holzschnittes waren, so wenig vermochte er auf die künstlerische Durchbildung seiner Erfindungen für denselben zu verzichten. Kaum von seiner Wanderschaft zurückgekehrt unternahm er es daher schon bei den ersten selbständigen Schritten auf diesem Gebiete, etwas ganz Neues zu bieten. Wie es beim Kupferstich von jeher der Fall gewesen, sollte nunmehr auch der Holzschnitt künstlerisch durchgeführt und zu selbständigem Eindrucke befähigt werden. An die Stelle des rohen Contours trat eine sorgfältige Zeichnung; die leeren Innenflächen wurden durch eine wirksame Modellirung in einfachen, bald auch schon in gekreuzten Strichlagen belebt; und an Stelle der barbarischen Buntheit trat die malerische Haltung eines fein abgewogenen Licht- und Schattenspieles.

Doch für diese neuen Aufgaben mußte die Technik des Holzschnittes selber eine Wandelung durchmachen. Von Handwerkern, die bisher nur gewohnt waren, die sorglos vorgezeichneten Formen noch sorgloser wiederzugeben, konnten zunächst keine Feinheiten verlangt werden. Dürer nahm daher für seine ersten epochemachenden Schöpfungen auf dem Gebiete des Holzschnittes ein ziemlich großes Format an und suchte in den „Visirungen" — wie der damalige technische Ausdruck lautet —, d. h. in den von ihm selber ausgeführten genauen Zeichnungen auf dem Holzstocke, mit möglichst klaren kräftigen Linien auf die denkbar einfachste Weise den ihm vorschwebenden Eindruck zu erreichen. Diese Zeichnungen mußten dann, wie wir es jetzt ausdrücken, als Facsimile geschnitten werden, d. h. der Formschneider hatte die Aufgabe, die Linien ganz genau mit dem Schnitzmesser auszusparen, so daß der Abdruck des fertig geschnittenen Stockes ein getreues Abbild der ursprünglichen Zeichnung — natürlich im Gegensinne — ergab.

Hiernach ist es erforderlich, dem Stile der Dürer'schen Darstellung, wie er speciell in seinen Holzschnitten in die Erscheinung tritt, eine kurze Betrachtung zu widmen. Dürer ist der ächteste Vertreter der deutschen Renaissance, d. h. der deutschen Kunst im Reformationszeitalter. Wie sein Wirken und Schaffen in eine Epoche des heißesten Ringens und der gewaltigsten Gährung hineinfiel, so bietet auch seine Thätigkeit selber ein Bild kämpfenden Strebens; und man kann ihn nur richtig würdigen, wenn man ihn im Lichte seines Zeitalters betrachtet. Namentlich Alles, was an ihm als Künstler befremdlich erscheint, — und es ist eine keiner Widerlegung würdige Thorheit, dergleichen bei ihm hinwegleugnen oder beschönigen zu wollen, — wird verständlich nicht nur, sondern bezeichnend, sowie man Dürer's Kunst im Zusammenhange mit der deutschen Culturentwickelung seiner Tage in's Auge faßt.

Durch seine Jugenderziehung festgewurzelt in den feststehenden, fast verwahrlost zu nennenden Formen der in Deutschland mehr als anderswo in Manier und Verfall gerathenen Späthgothik, sah er sich noch in jugendlichem Alter hineingerissen in den berauschenden Wirbel weltumgestaltender Ideen, deren Dienste er seine Hand widmete. Und wenig half ihm seine theoretische Einsicht und sein gewissenhaft eindringendes Studium: je sicherer er des neuen Gedankenreiches sich bemächtigte, um so mehr blieb er in dem alten Formenbereiche befangen.

Wer in der Fehlerlosigkeit der Zeichnung, in der gefälligen Schönheit der Form, in blendenden Aeußerlichkeiten das Verdienst des Künstlers sucht, wird bei Dürer wenig Ausbeute finden. Seine Bedeutung liegt — von der Tiefsinnigkeit seiner Gedanken abgesehen, in rein künstlerischer Beziehung — zunächst in der Composition. Dürer ist einer der erfindungsreichsten Künstler aller Zeiten gewesen. Die Fülle seiner Compositionen ist fast unübersehbar; und so verschiedenartig auch die Gegenstände sein mochten, so weit er auch das Gebiet der künstlerischen Darstellungen durch neue Stoffkreise zu erweitern strebte, immer verstand er es, mit den einfachsten, sachgemäßesten Mitteln eine reiche, aus- und eindrucksvolle, trefflich gegliederte und aufgebaute Composition zu geben. So oft ihn auch eigene

Wahl oder äußere Veranlassung zur Bearbeitung der gleichen Gegenstände führte, niemals verfiel er in Wiederholungen, sondern immer wußte er Neues zu ersinnen, dem Gegenstande neue Seiten, der Gestaltung neue Motive abzugewinnen. Dieser sprudelnde Reichthum hat den großen deutschen Meister für die viel weniger erfindungsreichen Künstler Italiens zu einer mit Vorliebe aufgesuchten Quelle des Studiums und der Entlehnungen gemacht; und durch nichts steht Dürer auch unserer modernen Empfindungsweise näher, als gerade durch seine Composition; denn kein anderer Künstler älterer Zeit kommt ihm in der natürlich freien Anordnung der Handlungen und der Gruppen im Raume gleich. Kein Anderer ist so weit entfernt von einem regelrechten Schematismus des Aufbaues mit strenger Linienführung und symmetrischer Entsprechung. Trotzdem bewahrt ihn ein überraschend feiner Sinn für Massenvertheilung und Raumverhältnisse stets davor, in's Stillose zu verfallen, unruhig, unklar, willkürlich zu werden. Kaum je hat ein Künstler das Gesetz der Ausfüllung des Raumes mit gleicher Meisterschaft erfüllt, wie Dürer. Seine Innenräume sind ebenso meisterhaft angeordnet, wie seine Landschaften überraschend glücklich erfunden sind. In Nebendingen, besonders solchen, welche sich aus dem Gegenstande selber ergeben, ist er unerschöpflich, und sie dienen ihm in wahrhaft genialer Weise zur Abrundung der Composition. Vor Allem aber tritt die Allgewalt seiner Erfindungskraft in den figürlichen Theilen zu Tage. Was er da an Gruppirungen und Stellungen, an Entgegensetzungen und Vermittelungen, an Hervorhebungen und Unterordnungen zu leisten im Stande ist, das kann nur derjenige würdigen, der im Stande ist, Dürer's Darstellungen mit verwandten anderer Künstler im weitesten Umkreise zu vergleichen.

Danach erst gewinnt man auch den rechten Maßstab für die Beweglichkeit und die Fruchtbarkeit seiner Phantasie, mit der er jedem, auch dem sprödesten Stoffe eine charakteristische Gestaltung zu geben gewußt und selbst das anscheinend Widerstrebendste zur Harmonie und zur Wirkung zusammenzuzwingen vermocht hat. Doch niemals verstattet er der Phantasie ein zügellos freies Spiel; nirgends artet sie in Phantastik aus, und wenn auch vereinzelt der Natur des Gegenstandes zufolge das Bizarre nicht vermieden werden kann, so erspart er uns immer das beleidigend Willkürliche und Gewaltsame. Die der künstlerischen Gestaltung widerstrebendsten Motive schießen unter seiner Hand zu Gebilden zusammen, in denen das Fremdartigste wie natürlich erscheint, und die das Aussehen gewinnen, wie wenn sie einem eigenthümlichen ihnen innewohnenden Entwickelungsgesetz in strengster Logik ihre Entstehung verdankten. Damit ist ja nicht behauptet, daß diese Gestaltungen gerade im gewöhnlichen Sinne schön sein sollen; aber sie wirken charakteristisch, bedeutsam und oft in ausnehmendem Grade großartig, ja erhaben.

An gehaltvollen, mächtig ergreifenden Kopftypen und ausdrucksvollen Stellungen und Gebärden hat schwerlich ein Künstler mehr und Edleres geschaffen als Dürer. Und er beherscht die ganze Stufenleiter des Ausdruckes von der schlichten Sinnigkeit seiner in ihr Mutterglück still und selig versenkten Madonnen bis zu dem erschütternden Pathos des leidenden Heilandes, und von der liebenswürdigen Einfalt ruhigen Familienlebens bis zu den aufregendsten Scenen des Kampfes und den erregtesten Zuständen des Seelenlebens. Und hier — kann man sagen — ist bei Dürer jede einzelne Linie bedeutungsvoll.

Namentlich in den Holzschnittvisirungen spart er bedächtig jeden überflüssigen Federzug, um mit möglichst wenigen, aber um so sprechenderen Strichen das, worauf es ihm ankommt, so rein und klar wie möglich auszudrücken. Bei Niemandem ist es treffender als bei Dürer, zu sagen, er habe seine Compositionen gleichsam nur so hingeschrieben. In der That ist damit der Charakter seiner zeichnerischen Darstellungsweise so treffend bestimmt, daß man behaupten darf, die Gewöhnung an das Arbeiten mit der Feder habe wesentlichen Antheil an der Ausbildung des ihm eigenthümlichen Ductus. Eigentlich nicht wie gezeichnet, sondern mehr wie geschrieben sind jene kurzen, rundlich geschwungenen oder wenigstens an ihren Enden kurz umgebogenen Züge, welche oft nicht in allzu engem Anschluß an die dargestellte Form an einander gereiht und daher von einer gewissen Eigenwilligkeit nicht ganz frei zu sprechen sind. Diese eigenthümliche Linienführung verschuldet zu einem großen Theil die vielfältig an's Manierirte streifende Formengebung Dürer's, durch welche die Knochenvorsprünge und Muskelansätze sich buckelförmig neben einander erheben. Es sind das Absonderlichkeiten der äußeren Erscheinung, die anfangs leicht befremdend, fast abstoßend wirken können, an die man sich aber bald gewöhnt, sobald man ihren engen Zusammenhang mit den schönsten Vorzügen Dürer'scher Kunst erkennen gelernt hat, namentlich mit jener Unmittelbarkeit, welche auf dem sonst als weit verrufenen Wege „aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel" kaum je etwas verloren gehen läßt. Selten ist die Uebereinstimmung des Beabsichtigten mit dem Gemachten so einleuchtend wie bei Dürer, und selten erkennt man bei einem Künstler das Befremdliche so deutlich als die Fehler seiner Tugenden.

So wird bei längerem und vertrauterem Umgange mit Dürer's Kunst jeder Mensch von ernstem Gehalt allmählich dazu kommen, in das nun bald hundert Jahre alte Urtheil Goethe's über Dürer einzustimmen: „Ich verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiäner zu seines Gleichen hat."

Den glänzendsten Beleg für das letzte, vielleicht am meisten überraschende Urtheil bildet das Marienleben, oder wie Dürer selbst es nennt: „Unser Frauen Leben". Die früheste Jahreszahl auf einem Blatte der Folge ist 1504, auf der Begegnung unter der goldenen Pforte, und auf einer Studie findet sich sogar schon die Jahreszahl 1503; ein Beweis, daß das Marienleben gleichzeitig mit dem Eintritt der entscheidenden Wandelung in Dürer's Kunst, um das Jahr 1504, begonnen ist. Dem entspricht auch die flüssige Zeichnung, der feine Rhythmus in der Composition und die zarte Ausführung in einem mäßig umfangreichen Formate. Bis zu Dürer's italiänischer Reise im Jahre 1505 scheinen indeß nur die nächsten 16 Blätter nach dem Titelblatte fertig und auch wohl nur in wenigen Exemplaren, die der Meister mit sich in die Ferne nahm, gedruckt gewesen zu sein. Erst im Jahre 1510 wurden der Tod und die Himmelfahrt der Maria nebst dem Titelblatte hinzugefügt, und als reizvoller Epilog wurde dem Ganzen die Verehrung der Maria angeschlossen, ein augenscheinlich gleichfalls älteres Stück, welches vielleicht ursprünglich gar nicht für diese Folge bestimmt war, aber auf's Glücklichste mit deren idyllischem Charakter übereinstimmt.

Wenn Dürer in irgend einem Werke ganz deutsch in seinem Empfinden war, so ist es in seinem Marienleben der Fall. Mit einer liebenswürdigen Feinfühligkeit ohne Gleichen hat er uns hier das Leben des Weibes in verklärter Gestalt vorgeführt, die bezeichnenden Momente ihres Daseins hervorhebend, ihr stilles Walten, Lieben und Leiden verherrlichend, die gewaltigen Ereignisse, an denen sie Theil nimmt, nur in der Ferne, von ihrem Gesichtspunkte aus betrachtet, andeutend. So packend war diese gemüthstiefe und gefühlsinnige Verherrlichung des Familienlebens, daß bereits vor Vollendung des Ganzen der italiänische Kupferstecher Marcanton Nachbildungen der ihm bekannt gewordenen Blätter erscheinen ließ, und Dürers eigene Veröffentlichung eine ganz außerordentliche Verbreitung fand.

Möchte auch die vorliegende Erneuerung des unsterblichen Werkes zur Kräftigung deutschen Sinnes beitragen!

Berlin, im August 1887.

Bruno Meyer.

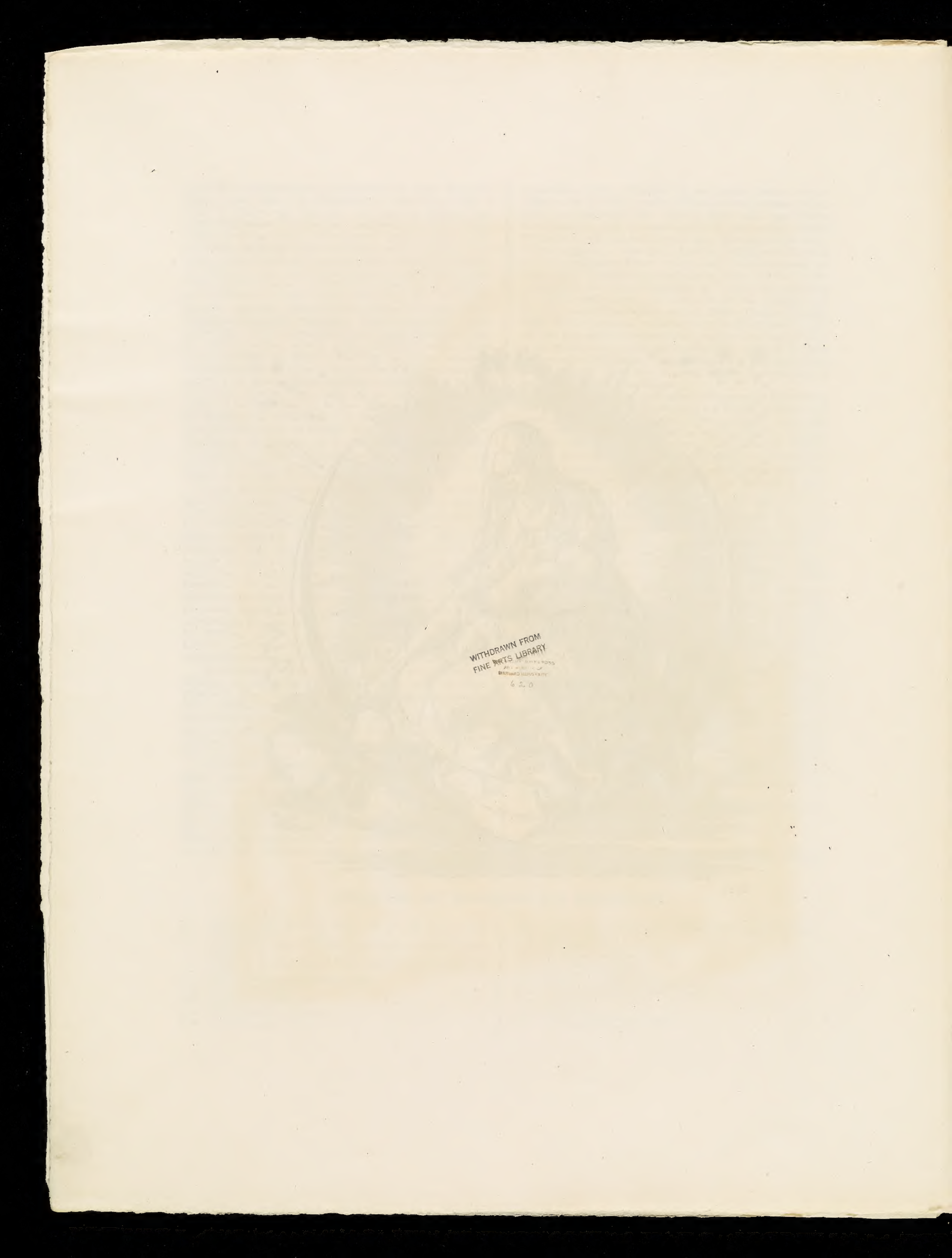
Verzeichniß der Holzschnitte zum Marienleben.

B. 76. Titelblatt: Maria, das Kind säugend, auf dem Halbmonde in einer Strahlenglorie.
B. 77. Joachim's Opfer wegen der Unfruchtbarkeit seiner Ehe vom Hohenpriester zurückgewiesen.
B. 78. Joachim bei den Hirten, vor dem Engel knieend, der ihm Nachkommenschaft verheißt.
B. 79. Joachim und Anna unter der goldenen Pforte.
B. 80. Die Geburt der Maria.
B. 81. Mariens erster Tempelgang.
B. 82. Verlobung Mariens und Joseph's.
B. 83. Die Verkündigung der Maria.

B. 84. Die Heimsuchung (Besuch der Maria bei Elisabeth, der Mutter Johannis des Täufers).
B. 85. Die Geburt Christi.
B. 86. Die Beschneidung Christi.
B. 87. Die Anbetung der heiligen drei Könige.
B. 88. Die Darstellung im Tempel.
B. 89. Die Flucht nach Aegypten.
B. 90. Aufenthalt der heiligen Familie in Aegypten.
B. 91. Der zwölfjährige Christus im Tempel lehrend.
B. 92. Christi Abschied von der Mutter.
B. 93. Mariens Tod.
B. 94. Mariens Himmelfahrt und Krönung.
B. 95. Die Verehrung der Maria.



B. 76.





B. 77.





B. 78.





B. 79.



B. 80.





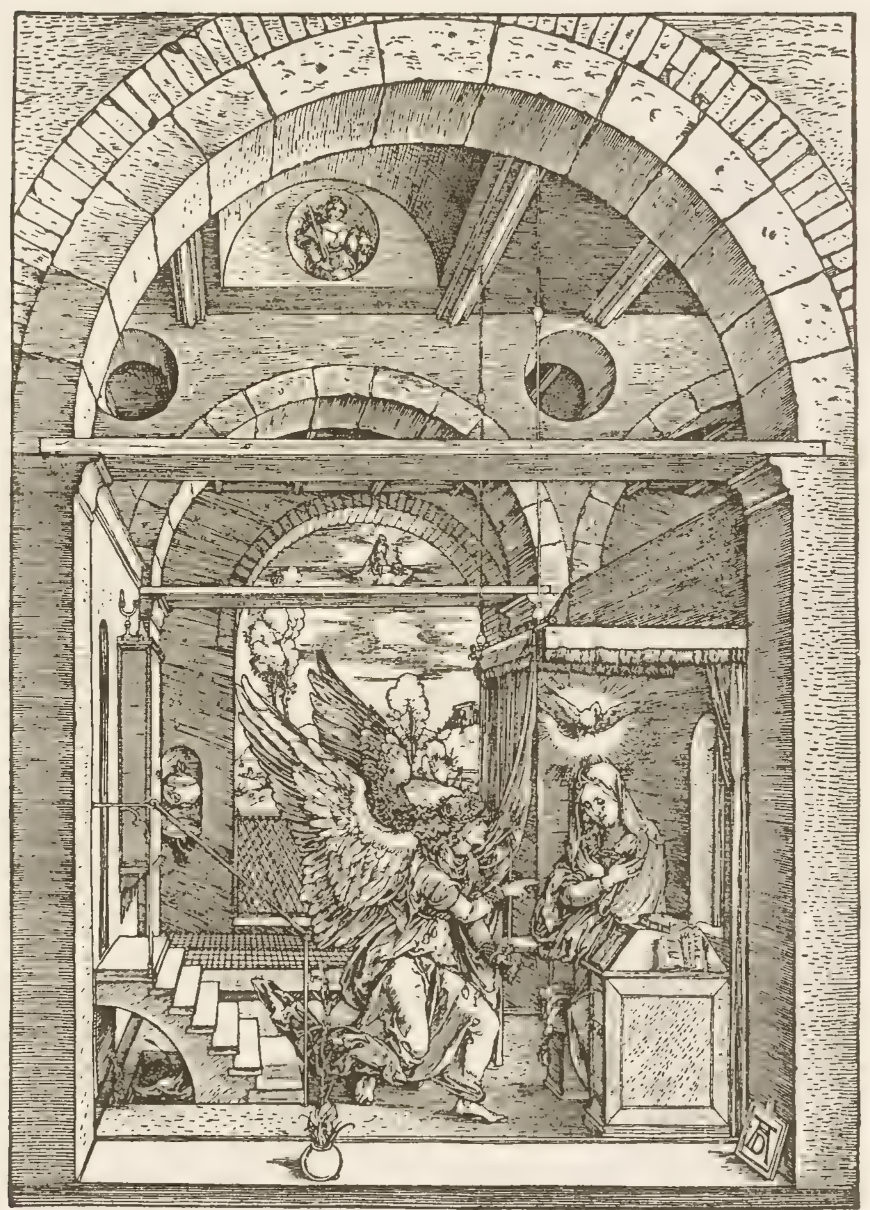
B. 81.


FROM



B. 82





B. 83.





B. 84.





B. 85.



B. 86.





B. 87.





B. 89.





B. 88.





B. 90.





B. 91.





B. 92.



B. 93.



B. 94.



B. 95.



